王光祈著

歐洲音樂進化論

上海中華書局印行



民國十三年四月印刷
民國十三年四月發行
民國十七年九　二版



音樂叢刊之一
歐洲音樂進化論（全一冊）

△定價銀三角
（外埠另加郵匯費）

著　王光祈
者　中華書局
者　中華書局
印□所　上海靜安寺路二七七號
中華書局


總發行所　上海棋盤街
中華書局

分發行所　北京天津保定石家莊張家口濟南青島東昌煙台太原開封鄭州西安蘭州南京徐州杭州安慶蕪湖南昌九江漢口武昌沙市長沙衡州常德成都重慶福州廈門廣州潮州汕頭雲南貴陽奉天吉林長春新加坡
中華書局

（三四六四）

歐洲音樂進化論

自序

近年國內一般有識之人，漸漸知道從政治方面去求中國社會的進步，是已經無望了，大都掉過頭來，專向社會方面着手；因爲社會是一切政治的本源，未有社會不良而政治能良的。在各種社會運動中，尤以文化運動爲最重要；因爲文化運動是一切社會運動的思想中樞，沒有文化運動，便沒有社會運動。不過年來國內所謂文化運動，大半偏於理智方面，我們試就國內新出版物一看，談哲學，科學，社會主義，政治問題的，爲數極衆，而陶養感情的作品，如雕刻繪畫音樂之類，則頗不多覯。我們知道我們人類的精神作用，除理智外，尙有感情意志兩種，極爲重要，照現在國內文化運動趨勢看來，將來中國人的思想，一個個都能比孔子孟子還要進步，但是講起感情意志來，一個個都趕不上愚夫愚婦的安寧與堅決。

我們中華民族的頹唐墮落，現在可謂達到極點了。若要使之重興復生，決非枝

枝節節從西洋搬點智識進來所能奏功，必先細心詳審我們的『民族特性』究竟在什麼地方？他之所以優於白種劣於他人的，又在什麼地方？探原索本，去短留長，然後再將他大吹大擂的擡出來，使四萬萬國民皆向着這種特性發揮，把那種頹唐墮落的現象，根本加以掃除。好像是人在睡夢沉沉之中，忽聞長者呼其本名，立即驚醒覺悟！又如烈士暮年，有人道其少時俠氣，不禁追懷舊事，持劍起舞！我以爲要喚起中華民族的再興，只有這『恢復民族特性』的一個方法。

什麼是『中華民族特性？』簡單說來，便是一種『諧和 Harmonie 態度。』這種『諧和態度，』是我們前此生存大地的根本條件，也是我們將來感化人類的最大使命。這眞是我們中華民族的唯一特性，我們應該使之發揚光大的。

大凡習過音樂的人，都知道諧和 Harmonie 這個字的重要。音樂之所以能夠使人心曠神怡，就是因爲其中音節諧和的緣故。音樂自身既含有諧和作用，於是聽樂的人，也立時受着他的影響，與他互相諧和起來。這種諧和作用，是音樂中的一種最大魔力，不管你是人是獸，都要受他的感動。（古代希臘常有以音樂馴猛獸

之說。）諸君不信，請你拿着一枝洞簫，坐在花園裏面的石上，悠悠揚揚的吹奏起來，你必看見有許多鳥兒，立在樹枝之上，偏着頭兒，靜聽你的音樂。聽到高興時候，也許還爲你唱和幾聲。但是你若拿一本安斯坦的相對論，或者馬克斯的資本論，向他講演起來，他却將翅兒一撇，飛向牆外去了。

我們的孔夫子，很懂得這個諧和的妙用，遂把他的全部學說，都建築在這個音樂上面。所有我們人類自私自利明爭暗奪的習性，都被他那種建於音樂諧和原理上的學說，軟化起來。對着自然，便向自然諧和；對着其他人類，便與其他人類諧和；尋不出半點兒自私自利的惡性。所以我們內心的生活，常常安寧恬淡。我們情感的發揮，亦極豐富活潑，但是孔夫子這個人十分謹愼，他恐怕我們一味的專講內心生活，專靠感情用事，所以他又在『樂』字之外，加上了一個『禮』字，以範圍我們外面的行動。小而言之如起居進退之儀，大而言之，如待人處世之道，（如規定君臣父子兄弟夫婦朋友互相關係之類，現在雖沒有君臣這種階級，但是官吏對於國家，個人對於社會，其情形亦正與昔日臣與君之義相同）都是對於我

們外面行動，給以一個標準。總之，我們外面行動須極有節制，否則社會秩序將紛如亂絲，內心生活又須極爲諧和，否則人心風氣將日趨於下，『禮』便是外面行動的一種節制，『樂』便是內心生活的一種諧和。不過禮樂這兩樣東西，並不是各不相涉的，因爲節制我們外面行動的禮法，只算是我們內心諧和生活之一種節奏 Rhythmus 換一句說，我們外面行動之所以必須如此，實由於我們內心諧和生活的要求，必須如此。內心諧和生活，好比一種音調，外面合禮行動，好比一種節奏。所有外面抑揚疾徐，都是依照內部諧和需要，好像吾國唱崑曲的，所有擡步做工，都須按着音樂節奏。又好像歐洲人初習跳舞，無論鞠躬伸手，都要合乎音樂拍子。假如一種禮法，他的規定不合我們內心諧和生活的要求，那麽，這種禮法便是不近人情，我們直可以掉頭不顧。照這樣看來，『禮』這樣東西，亦只算一種我們內心諧和生活之表現於外的。換一句說，只算是『樂』之一種附帶品。所以我稱孔子學說，是全部築於音樂之上。

孔夫子既發明了這個諧和作用，他便一手把我們中華民族造成他所理想的

『諧和態度之民族。』自從他老先生把我們造成『諧和態度』了，他便大放其心，他以爲後世無論什麽外來的强族，儘可以用一切武器，把他的子孫征服，但是他的子孫只須保存那一點『諧和態度，』一切强族終須受其同化。果然不錯，自從他老先生死後，到現在已有二千餘年了，中間曾經過多次外來强族的侵略，但是後來一個個都被中國人的『諧和態度』軟化了。

如今呢，怎麽樣？可與從前大不相同了。我們漸漸要被白種人的『征服態度』所降服了。從前侵略我們的外族，誠然也是抱的『征服態度，』但是當時他們只是在武器與勇力方面，比我們高明，其餘的文明，則遠不如我們，所以他們那種『征服態度，』只能用之於武力方面。只會欺我們這種文弱的民族，可以謂之爲『不澈底的征服態度。』現在白種人則大不同了。他那種『征服態度，』簡直是本於天性；遇着自然，便征服自然；遇着其他人類，便征服其他人類。因爲征服自然的結果，一切自然之力，皆爲其所用，造成今日空前之物質文明；因爲征服其他人類的結果，所有他人政權財富均爲其所奪，造成今日政治上經濟上之帝國主義。他

們那種『征服態度，』眞可謂澈頭澈尾猛晉不已，我們二千餘年相傳之『諧和態度，』也被他們打得片甲不留了。

好了，現在中國人亦自慚『諧和態度』不合時宜，學起他人的『征服態度』來了。最初學會的要算是國中軍閥，北方軍閥要征服南方軍閥，南方軍閥亦想征服北方軍閥。在北方軍閥中，直系要征服皖系，南方軍閥中，甲系又想征服乙系。但是南北軍閥雖欲征服他人，而其界域猶限於本國之人，這種『征服態度，』還是不算澈底。其中最澈底的，要算是我們臨城縣的幾位大王了！他不但征服本國的小百姓，而且要征服外國的旅行人，其結果武力自豪的北方軍閥，亦不得不低聲下氣，爲各位大王所征服。從此看來，中國最善彷效『征服態度的，』要算軍閥與土匪兩種了。其餘安分平民，仍是抱着『諧和態度。』

歐洲人是向來抱着『征服態度，』曾經闖下了許多大禍，自從此次戰後，已經有人懷疑了。但是『征服態度』之在歐洲，尙有幾分救濟，遠不如現在中國之壞：第一，歐洲人雖隨地抱着『征服態度』但是他們的哲人志士所留下的音樂雕

刻繪畫各種美術，觸目皆是，至少可以陶養他們幾分感情，減少他們幾分殺機。我們中國抱『征服態度』的人怎麽樣？有什麽美術可以陶養他們的感情？麻雀牌嗎？姨太太嗎？鴉片煙嗎？第二，歐洲人之抱『征服態度，』係人人如此，彼此征服之力既等，反而一時調劑於平。譬如有毒辣的資本家，同時便有橫暴的勞動者與之相抗，眞是誰不讓誰。我們中國怎麽樣？抱『征服態度』的，只是一部分軍閥與土匪，而其他大部分，則仍是抱着『諧和態度，』其結果永遠是少數征服多數，因此之故，西洋『征服態度』傳到中國來，特別僨事。

現在我們便發生一個問題了。究竟我們大部分抱『諧和態度』的中國人，怎麽樣去對付國內一部分國外大部分持『征服態度』的人們？我們應該拋棄『諧和態度，』採用『征服態度』以抵抗他們嗎？還是保持我們的『諧和態度，』以同化他們呢？我以爲我們的『諧和態度』不但不應該拋棄，而且極須努力擴張。因爲這個『諧和態度，』是我們中華民族生存大地的根本條件，亦是我們對於未來世界的最大使命。假如我們不自揣量，務要模做西洋人的『征服態度，』

無論違背民族特性，其事終不成功；即或偶然學像一二，在西洋人的眼中看來，亦只是小兒學步，不值一笑。在我們自己想來，亦只覺徒與世界多添幾分殺氣，對於人類前途許多問題，終無法子解決。

我們應該永遠保持『諧和態度，』已如上面所說。但是國內一部分，國外大部分的人們，都以『征服態度』向着我們，我們又怎麼辦呢？

我以為我們第一步應先將所有抱着『諧和態度』的國人聯絡起來，無論士農工商，都給他一個極有統系的組織，然後再向其餘一部分不諧和的國人，要求他們與我們諧和合作。倘若他們始終不願與我們諧和，那麼，我們為保持大多數的諧和起見，只好把他們剷去。諸君，我們知道孔夫子是我們『諧和主義』的代表，但他却同時富有一種剛毅果決的精神。

我們中國人的內部既一致諧和了，然後再聯絡其他國內與我們同抱『諧和態度』的分子，亦給以極有統系的組織，一齊起來要求其餘不諧和的分子，與我們諧和。倘若他們始終不願與我們諧和，我們為保持人類全體諧和起見，亦只好

把他們剷去。

總之。我們是拿着『諧和主義』去感化他們，不是征服他們，有如耶穌布教，如來說法，費盡苦口婆心，使人同歸大道。並不如西方人之所謂『征服態度，』處處以勢相凌，一切都爲己用。

但是我們所謂『諧和，』亦不是尋常人之所謂『調和，』調和的意思，是把我所主張的讓步幾分，再把他人的意見容納幾分，以免各走極端。至於我們現在所提出的『諧和主義，』則大不相同，我們自信這個『諧和主義』一方面既可以使我們民族復興，他方面又可以感化世界人類。萬不能把他讓步幾分，再把他人的『征服態度』採擇幾分，以成調和的謬解。要之，我們成功則爲『諧和主義』之前驅，失敗則寧作『諧和主義』之犧牲，我們因爲要發揚光大這個『諧和主義，』所以我們更不能不積極利用音樂之力，因爲音樂與諧和是有密切關係的。

朋友們！我們用以感化全體人類的利器。是感情與意志，不是理智！

中華民國十二年十一月王光祈草於柏林南郊之阿篤夫街二號 Steglitz Adolfst-

Passe 2.

歐洲音樂進化論目錄

十 譯名述要

歐洲音樂進化論

一　著書人的最後目的

著書人的最後目的，是希望中國將來產生一種可以代表『中華民族性』的國樂。而且這種國樂，是要建築在吾國古代音樂與現今民間謠曲上面的。因為這兩種東西，是我們『民族之聲』

我們的國樂大業完成了，然後才有資格參加世界音樂之林，與西洋音樂成一個對立形勢。那時或者產生幾位世界大音樂家，將這東西兩大潮流，融合一爐，創造一種世界音樂。但是這不是我的最後目的，而是第二代著書人的最後目的。

何以故呢？因為我們這種不肖的黃帝子孫，對於先民文化，不能發揚光大，反把一個『禮樂之邦，』弄成一種『無樂之國。』現在國中雖有幾種樂器，但是大部分都是從外國輸入的。譬如學校中用的是外國風琴，兵營中用的是外國軍樂；民間流行的琵琶，是從埃及地方傳來的；（琵琶為埃及所發明，後來傳到波斯印度。

再由波斯印度輸入中國。）劇場所用的胡琴，是從西北民族輸入的。（這是我的假設，因爲我國用器，凡自西北民族流入的，都冠以胡字，如胡笳之類皆是。昔亞剌伯有琴一種，曾用獸皮張於響筒 Resonanzkörpor 之上，有人指爲西洋弓絃樂器Streichinstrument之祖，揣其形相，頗與吾國胡琴相近，或者我國胡琴，是從亞剌伯傳入的，亦未可知。但是客中苦無中國書籍，此種假設確否，他日尙當再證。）此外如琴笛簫笙之類，誠然是我們中國舊有的，但是現在七絃的古琴，究有幾人能彈？用笛的崑曲，尙有幾處在演？至於吹奏簫笙，更是鳳毛麟角不可多見了。故我們專就樂器一項而言，已經是洋貨大排國貨。如今再說到樂譜，德國有一種書店，係專賣樂譜的，其出版之多，規模之大，乃遠在吾國中華商務兩家書店以上，眞可謂爲汗牛充棟。但是回顧我們中國，出版界能找出幾本樂譜音樂界能尋出幾位譜師？這眞是令人不能不汗顏的。樂器既如此簡陋，樂譜又如彼缺乏，這還不是『無樂之國』麽？

或者有人說，我們是天之驕子，是應該享現成福的：古代既有先民替我們作樂，

現代又有歐人爲我們製譜，我們只須利用火車輪船的力量，送幾批學生商人出去，運幾箱樂器樂譜進來，我們豈不是亦成了有樂之國麽？但是音樂這樣東西，不如其他洋貨，可以隨便取用，是要自己出力一分，纔能享受一分。因爲音樂是人類生活的表現，東西民族的思想，行爲，感情，習慣，既各有不同其所表現於音樂的，亦當然彼此互異。今年夏季歐洲第一提琴 Violin 名手克乃斯來 Kreisler 曾在北京奏樂一次，據德報北京通信員所述，『有中國某新聞記者，自稱對於西洋音樂一點不懂，』上次中華敎育改進社在北京開會，聞北京大學附設之音樂傳習所曾開音樂大會歡迎他們一次，但據該社社員某君來信，亦說聽了之後一點不懂。據此看來，歐洲第一流名手，演奏西樂，『不懂；』改由中國人演奏西樂，亦『不懂；』以智識階級的人，都連說『不懂不懂，』那麽，一般不知不識的民衆，又怎樣能了解西洋音樂呢？這不是國人的聽覺不好，只因爲西洋音樂，是表現白人的思想，行爲，感情，習慣，原來不是爲中國人作的。

照上面說來，中國音樂既那樣衰落，西洋音樂又這樣隔閡，究竟怎麽樣辦呢？依

我的愚見，我們只有從速創造國樂之一法。現在一面先行整理吾國古代音樂一面辛勤採集民間流行謠樂，然後再利用西洋音樂科學方法，把他製成一種國樂。這種國樂的責任，就在將中華民族的根本精神表現出來，使一般民衆聽了，無不手舞足蹈，立志向上。

因爲要利用西洋科學方法，所以我們便不能不先研究西洋音樂的進化。在西洋音樂進化中，占最重要地位的，是希臘意大利德意志法蘭西英吉利等國，所以我作西洋音樂進化論，亦只限於歐洲方面。名從其實，所以這本書的名兒遂叫做『歐洲音樂進化論。』

二　研究音樂進化的類別

研究歐洲音樂進化，可以分爲數種：從樂器方面去觀察，可以稱爲樂器進化史；從樂譜 Notenschrift 方面去觀察，可以稱爲樂譜進化史；從樂制 Tonsysteme 方而去觀察，（如研究中國之宮，商，角，徵，羽，變徵，變宮，歐洲之 A H C D E F G 制度之類。）可以稱爲樂制進化史；從調式 Tonform 方面去觀察，（如研究歐洲上古之單

音音樂 Einstimmigkeit，中古之複音音樂 Mehrstimmigkeit，近代之主音音樂 begleitete Monodie 之類。）可以稱爲調式進化史；從技藝 Technik 方面去觀察，（如研究手法之類。）可以稱爲技藝進化史；從思潮方面去觀察，（如研究十九世紀之羅曼主義客觀主義之類。）可以稱爲思潮進化史。在上述各種進化史中，以調式進化史爲最重要。所以本書所講，亦只限於調式的歷史變遷，因爲這種歷史變遷，對於吾國以後創造國樂事業，有很大的關係。

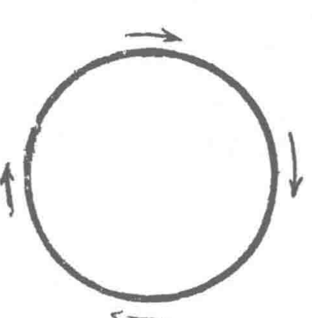
三 歷史哲學與音樂進化

從來研究歷史哲學 Geschichtsphilosophie 的，對於歷史進化，約有四說：第一，下降說。此說以爲人類的進化，永遠是今不如古，尤以人心風俗爲最。所以他們稱讚古代爲黃金時代，天國樂土，他們想像的歷史進化，是永遠下降的，如左列圖形。

第二說是上升說。恰恰與前說相反。他們以爲人類的進化，永遠是向上的，無論何種學術事業，沒有一種不是後來居上的。故我們只要努力前進，終可達到理想目

的。他們的黃金時代，不是已往，而是將來，他們理想中的進化，是永遠上升的，有如下圖。

第三說是循環說。此說以爲人類進化永遠是在那裏『丟圈子，』周而復始，循環無已。譬如經濟學上的社會主義與個人主義，哲學史上的唯心主義與唯物主義，都是此起彼伏，彼起此伏，有如春夏秋冬，來往循環，故他們理想中的進化，是一個圓圈，有如下列一圖。



第四說是弧形前進說。此說亦以爲人類的進化，是永遠向上的，但不是痛痛快快一根直線往前進行的，而是時升時降，有如弧形。最後結果，終是前進。卽或有時偶然似乎退回原處，但其內容已與前此不同，故我們亦不能認爲循環。譬如近世的社會主義，已不是古代的社會主義；後來的唯心主義，已不是前此的唯心主義。名稱雖相彷彿，內容却已改進。故此說所想像的歷史進化，是一種弧形的。卽或有時偶然退回原線之上，（如圖中甲部。）但其地位業已較前增高，仍是一種前進。

（甲部）

以上四種進化論的思想，對於民族興衰，實有極大影響。相信下降說的，大抵暮氣頹唐，常思古代。相信循環說的，只是聽天安命，不思創造。兩者皆不足有爲。反之，相信上升說的，必能努力前進，開闢將來。相信弧形說的，雖遭世風頹下，亦復毫不

灰心。二者皆有益於人類前途。我個人是相信第四種弧形說的，所以我對於音樂的進化，亦用第四種進化法則說明。

我們研究歐洲音樂調式的進化，可以分為三期：第一期自上古至紀元後第九世紀，為『單音音樂時代』；第二期自第九世紀至第十六世紀為『複音音樂』時代；第三期自十六世紀末葉至於今日，為『主音音樂』時代。

什麽叫做『單音音樂』？即是每一個調子之中，同時只有一個聲音，連續進行。譬如調子的音節為 A H C D，那麽，奏樂的人，便是先奏A，次奏H，再其次奏C，最後奏D。換一句說，便是A音既歇，H音始起；H音既歇，C音始起；C音既歇，D音始起。前後相聯，如珠一串。這叫做『單音音樂』在此時代，雖然亦有數種樂器同時合奏之舉，但是甲所奏的為 A H C D，同時乙丙丁等所奏的亦為 A H C D，彼此完全相同，不過音浪增大罷了。或者有時甲所奏的為 A H C D，乙所奏的為高音（高一個音級 Oktave）之 A H C D，丙所奏的為低音（低一個音級 Oktave）之 A H C D，高低雖各有分別，而其為 A H C D 則彼此仍然相同，所以仍叫做『單

音音樂。』

什麼叫做『複音音樂?』即是每一個調子之中，同時有數個異音齊發，譬如有甲乙丙數人合奏，甲所奏的爲AHCD，同時乙所奏的也許爲CEGH，丙所奏的也許爲FACE。總之。甲乙丙所奏之聲音，各不相同，而且彼此所奏音調，各自爲謀，平等對立。換一句說，便是甲乙丙之間，毫無主奴正從的區別。不過甲乙丙三人所奏之音調，雖各自獨立，不相爲謀，而三人合奏結果，仍須得着一種自然諧和Harmonie。比之前面所述的『單音音樂，』便複雜多了，困難多了，這叫做『複音音樂。』

什麼叫做『主音音樂?』即是每一個調子之中，同時有數個聲音齊發，但是其中只有一個聲音是主人翁，其餘幾個聲音，只算是侍從之臣爲主人翁助威的。換一句說，前者便是主音，後者只算副音；前者是代表全調思想，後者是幫助主音格外諧和。因爲這個緣故，所以我們稱呼這位主人翁爲主調Melodie；其餘那些侍從之臣爲諧和Harmonie。這叫做『主音音樂。』此種音樂就表面上看來，亦是數個



異音同時並發，好像與『複音音樂』一樣。但是就裏面一看，乃只有一個主音，反與從前的『單音音樂』相近了。

我恐諸君還有未能明瞭的地方，特再創製一圖，將三種音樂內容，比較如下。

甲圖　單音音樂（Einstimmigkeit）

只有一音
連續進行

乙圖　複音音樂（Mehrstimmigkeit）

數音齊發　第一音調
　　　　　第二音調
　　　　　第三音調

丙圖 主音音樂(begleitete Monodie)

數音齊發
主音……
副音……
副音……

圖內的濃點，是表示調子音浪的進行。我們一看甲圖，便知『單音音樂』始終只有一音連續進行。再閱乙圖，便知『複音音樂』同時有數種異音齊發，而且三種音調，各自為謀，平等對立。最後再看丙圖，亦是數音齊發，但是其中只有一個主音，其餘兩種細點只算副音。換一句說，僅係主音的侍從之臣罷了。我們既知道三種音樂的內容。然後又將甲乙丙三圖，合覽一遍，便知現在『主音音樂』與古代的『單音音樂』頗相近似。在主張歷史進化循環說的先生們看來，這又是一個

循環進化的好例了。但是我們却莫要忘去底下還有兩行細點，因為這兩行細點，不知經過幾許音樂大家的心血，才進化出來的。其所以與古代『單音音樂』不同的地方，亦就在這裏。

照上面看來，音樂變遷亦是一種弧形進化，與前段所舉經濟學上的社會主義與個人主義，哲學史上唯心主義與唯物主義一樣，雖然彼此相互起伏，但是內容却常常更新，決不是一種循環的。再從另一方面看來，世界上無論何種學術，都不是憑空跳出來的，皆有他的來源。善於創造的人，不過能在舊的基礎上，另行想一個方法出來，把他做成一件嶄新的事物。假如我們明白這個道理，那麼，改造中國音樂，便亦有下手之處了。

四　單音音樂流行時代

我們研究歐洲古代音樂，自然應從古代埃及希伯來等國研究起。但是關於上述諸國當時調式 Tonform 方面的材料，可惜我們沒有得着，無從知其究竟。所以我們只好從古代希臘研究起。我們知道歐洲所有一切文化，無不發源希臘，音樂

亦其一端。從前埃及等國對於音樂，大半是用來娛神媚曾的，音樂自身並沒有獨立資格，只算是宗教貴族的附屬品。自希臘起，音樂遂高樹獨立旗幟，與其他哲學文學數學等等並肩而立。音樂從此乃成一種自由藝術，自有其本身目的，並不是寄人籬下的。這是希臘哲人對於音樂解放的第一大功，千載之下，我們猶當感激的。但是希臘對於音樂的地位雖很提高，對於音樂的調式，却極簡單。換一句說，他們所應用的，仍限於『單音音樂』範圍。現在歐洲有許多音樂歷史家，頗疑像希臘這樣聰明的人，爲什麼會不曉得『複音音樂？』於是苦心孤詣去搜集材料，以證明希臘人亦懂得『複音音樂。』但是搜集一陣，仍是毫無結果。大約希臘人僅懂『單音音樂』一項，業已成爲定論了。不但希臘人如此，卽希臘以前之埃及，恐亦無不如此。因爲假使埃及能奏『複音音樂，』那麼。希臘與埃及兩國相距不遠，而且希臘音樂理論家 Pythagoias (紀元前六世紀、) 又曾在埃及留學，爲什麼希臘人竟不知道模倣呢？因此之故，我們又可斷定古代埃及，亦是不懂『複音音樂。』

我們既知道古代希臘是用的『單音音樂』了，我們再進一步搜集關於古代希臘調式方面的材料，以資我們研究。可惜這種材料，亦復甚爲稀少。好在德國有一位音樂歷史大家呂滿 Riemann，（生於一八四九年，死於一九一九年。係德國來比錫 Leipzig 大學教授，爲德國當代第一音樂歷史家。德國最著名之音樂辭典 Musik-Lexikon 卽出其手）曾爲我們搜集了一種古代希臘調式的材料，並且曾譯爲現代樂譜，大可供給我們參考，我且把他照錄下來。

這個樂譜是希臘大詩家平大 Pindar 所著的短歌 Ode 第一段。平大生於紀元前五二二年，死於四四二年，爲希臘當時最有名之敍情詩人 Lyriker。他不但能作詩，而且能製譜，在他的短歌中也有許多是他照着古來流行調子塡出來的，下面所舉的樂譜，便是他的作品之一。我們但將雙目由左至右一看，只見一行濃點，由左至右，蜿蜒而進，其中從沒有兩點相聯的。（例如♩。）與我前段所繪的『單音音樂』圖形，（甲圖。）極相近似，這便是研究古代希臘『單音音樂』的絕好材料了。

希臘原譜如下

ƱƱΓ θ I ƱΓ θ I Ʊ ΓθIMI

θ IM Iθ ΓθΓ

Ʊ ΓθIΓ θI θ ΓΓM I M

VV< VNZ N V<

Z NVV< 77◡ 7 7 < 7

V N Z 7 < <YV<7<

◡ V 7 NZ NV< 7<7

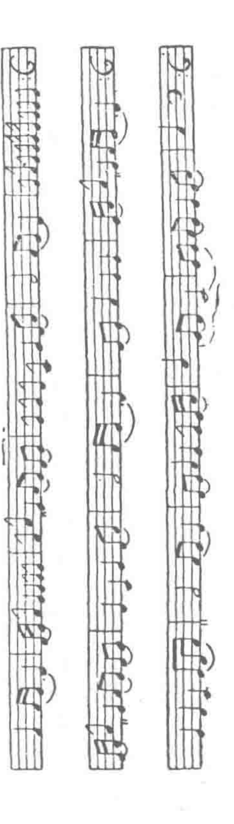
譯爲今譜如下

我們嘗讀歐洲歷史，知道繼希臘而興的要算羅馬，當羅馬盛時，曾征服各地民族，因而各種民族的樂器，亦多流入羅馬。但是羅馬人的性格，臨陣殺敵，是其所長，至於講到音樂美術，那便遠不及希臘人了。故當時羅馬人的音樂，還是握在所謂『希臘奴隸』的手中。

在歐洲音樂發達史中，最有關係的，要算是耶穌教徒之勃興。當耶教初起之時，

所有教堂樂歌，尙多抄自異教。至紀元後第四世紀，有意大利天主牧師，名叫阿博羅惹伍 Ambrosius （生於三三三年，死於三九七年。）的，始根據希臘音樂，以作天主教堂祈禱樂歌。其中有一首讚美樂歌，叫做 Te deum laudamus 的，便是他的手筆。（但亦有人疑惑是後人僞造，不過我們現在尙沒有確證，以推翻衆口相傳的舊說，所以此處仍本舊說。）譯爲近代樂譜，其式如下。

讚美歌 (Te deum laudamus)



我們細閱此譜，便知在阿博羅惹伍時代，仍是一種『單音音樂』到第六世紀時，又有一位羅馬教皇名叫格里哥大帝 Gregor der Grosse （生於五四〇年，死於

六〇四年。）的，把各地教堂的樂歌，彙集起來，製定一種教堂公用樂歌，頒布所轄教堂，一律通行，不得擅改。後人遂稱呼此種公用樂歌，爲『格里哥樂歌』Gregorianische Gesang。

『格里哥樂歌』與阿博羅惹伍所作的樂歌，並沒有根本相異之點。換一句說，格里哥大帝時代，亦是一種『單音音樂』。所以自古代希臘至格里哥大帝時代，我們都可以稱之爲『單音音樂』時代。一直到格里哥大帝死後二百年，（第九世紀）然後才有『複音音樂』的繼起。

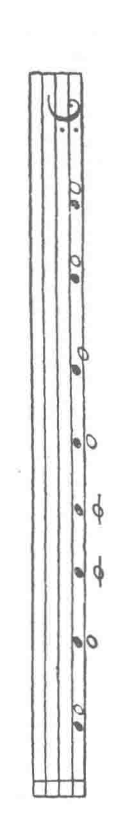
五 單音複音之過渡

大凡研究歷史進化，最重要的是在那種變遷轉彎的地方。因爲無論什麼事物，都不是像孫悟空那樣搖身一變遂成功的，都是由舊的基礎上，用一種新法子，把他改造出來的。音樂進化亦是如此。自格里哥大帝而後，一切教堂都遵用所謂『格里哥樂歌，』但是『格里哥樂歌』是一種『單音音樂，』歌唱起來，未免過於單調，寡味。於是乃有人想出法子，把這種單音的『格里哥樂歌，』改爲複音歌唱，

因而有所謂『阿爾港魯』Organum 的調式發生。

什麽叫做『阿爾港魯?』便是一個調子之中，以『格里哥樂歌』之音節爲根據Cantus firmus。另自再加一個音上去，這個後加的音，通常是較『格里哥樂歌』的原音爲低，其式如下。

阿爾港魯(Organum)



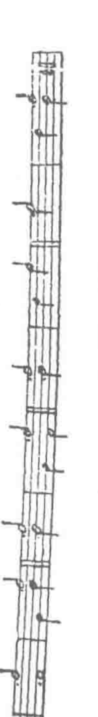
上面譜中所列的空圈，(例如○)是代表『格里哥樂歌』的原音，黑點(例如•)是代表後加之音，我們細閱一遍，便知當時所謂『阿爾港魯』有兩條原則：(一)開首與結尾，後加之音與樂歌原音，是一致Einklang的；(二)至於中間呢，後加之音與樂歌原音相距，從無超過四階Quarte的。(譬如譜中第五行之音爲『○與•，』譯爲字母便是『C與G，』從G數到C，是『G A H C，』故G與C相距只有四個階級，簡而言之，便是四階。)這種最簡單的『複音音樂』之

發生，大概在第九世紀左右，因為最初記述這種『阿爾港魯』內容的著作家，名為愛里詹那 Scotus Erigena 的，是第九世紀中葉的人。

到第十二世紀的時候，又從這種『阿爾港魯』調式，另行演出一種調式，叫做『抵時康都』Diskantus。

什麼叫做『抵時康都?』就是以『格里哥樂歌』之音節為其根據 Cantus firmus，更於其上另加新音。這個新音對於樂歌原音之距離，有兩個原則：（一）或為第五音階 Quinte，或為第八音階 Oktave；（即相距一個音級。）（二）其結尾處，後加新音與樂歌原音，常為第八音階。這是他的兩條固定原則。此外又有人於譜中每次後加新音及樂歌原音之後，再加上一個副音，於是更為複雜了。其式如下。

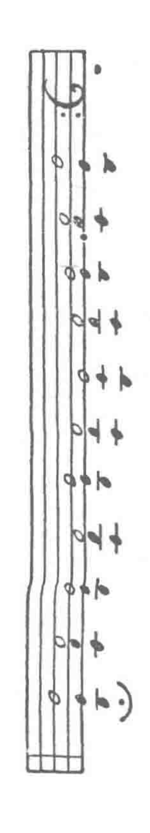
抵時康都（Diskantus）



上面譜中第一行線上（看西洋樂譜是從下數上，所謂第一行線即是最下的一線。）的八個空圈，（例如ｏ。）都是代表『格里哥樂歌』的原音，其餘各種線上的空圈黑點，都是代表後加的新音。（惟第二拍 Takt 與第三拍中的空圈，都同在第一根線上，這是兼代表後加新音與樂歌原音。所以這兩個空圈有兩根直線，一朝上，一向下，朝上的係代表新音，向下的是代表原音，因為兩音相合，所以變成一個空圈了。）這種複音調式，較之第一期的『阿爾港魯』可算又進一步了。

到第十三世紀，又發生一種『伏波洞』Fauxbourdon 調式。此種調式亦以『格里哥樂歌』之音節為其根據 Cantus firmus，更於其上另加新音兩個，此種後加新音與樂歌原音之距離，亦有兩個原則：（一）開首與結尾為第五階 Quinte 與第

伏波洞 (Fauxbourdon)



八階 Oktave，（二）其餘皆係第三階 Terze 與第六階 Sexte，其式如上。

上面譜中的空圈。是代表『格里哥樂歌』的原音，其餘黑點都是代表後加的新音。我們細看此譜，便知比較最初的『阿爾港魯』與後起的『抵時康都，』又更進一步了。舉其特點，約有兩端：第一，從前後加之音只有一個，現在卻有兩個。換一句說，從前只有兩音齊發，現在卻有三音齊發了。第二，從前後加新音與樂歌原音相距為第四階 Quarte 第五階 Quinte 第八階 Oktave 各種，現在除首尾兩處外，都改為第三階 Terze 與第六階 Sexte 兩種。簡單說來，便是已進化到我們現在所謂『六階相和』Sextakkord 的境界了。

照上面看來，由『單音音樂』到『複音音樂』，曾經了三個階級。（一）阿爾港魯 Organum；（二）抵時康都 Diskantus；（三）伏波洞 Fauxbourdon。其時約在第九世紀至十四世紀期間的左右，我們可以簡稱為『複音音樂』萌芽時代。這種萌芽的動機，簡而言之就是想把格里哥大帝的單音樂歌改為複音歌唱。所以上面所舉的三種調式，（（一）阿爾港魯，（二）抵時康都，（三）伏波洞。）都

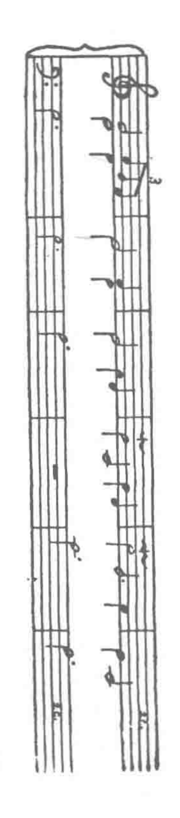
是以『格里哥樂歌』的音節爲其根據 Cantus firmus。其餘各音都是後加上去的而且是一種刻板文章，無論升幾階，或降幾階，都有一定規矩。所以我們又稱呼這種『複音音樂』爲『奴性的複音音樂』

六 複音音樂盛行時代

既有了『奴性的複音音樂，』當然要引起『自由的複音音樂。』因爲人類的本性，總是愛自由的，而況以自由爲命的美術？故當時又有所謂『孔獨克都時』Konduktus，的自由調式，與『奴性的複音音樂』同時對立。

什麽叫做『孔獨克都時？』就是一種『自由的複音音樂。』換一句說，所有各音，都是由製譜的人隨意選擇，不像上述的三種『奴性的複音音樂，』有一個『

孔獨克都時 (Konduktus)



格里哥樂歌』作他們的架子Cantus firmus。這種『自由的複音音樂，』替我們美術界實添了無限的生機。我們且把當時流行的『孔獨克都時，』譯錄一段如上。上面譜中所列的各音，都是由製譜的人自由選擇，而且三個音節之中，但求兩個音節相協Konsonanz，其餘第三個音節可以不管的。這眞可以說是『大自由而特自由了。

到十四世紀的時候，又有一種『對譜音樂』Kontrapunkt發生，爲『複音音樂』放一異彩。

什麽叫做『對譜音樂?』譯言之，便是『譜對譜』Note gegen Note, punctus contra punctum的意義。換一句說，便是一個調子之中，同時有甲乙丙等譜並肩而立各自獨立進行，誰不管誰。但是合奏結果，却須得着一種諧和，這眞是美術家的絕大本領了。

我們知道從前那種『奴性的複音音樂，』——（一）阿爾港魯（二）抵時康都，（三）伏波洞。——只是將『格里哥樂歌』的單音改爲複音歌唱，而且後加新

音對於樂歌原音的距離，都有一定規矩。因此之故，所以當時的歌者，並不需要一種樂譜，但將『格里哥樂歌』的唱法記熟，然後照例把後加新音添上去，或爲第四階 Quarte，或爲第五階 Quinte 與第八階 Oktave，或爲第三階 Terzo 與第六階 Sexte，都是一種刻板文章，所以用不着樂譜，現在則大不同了。自從『自由的複音音樂』發生以來，他的各音都是由製譜的人隨意選擇，不是一種刻板文章。那麽，樂譜這樣東西，便是必需之品了。直到後來『對譜音樂』發生，更明明白白的說出，這是『譜對譜』Nota contra notam 的音樂，其需要樂譜，更是顯而易見了。這種『對譜音樂』在歐洲十五十六兩世紀，曾經大顯神通，直到現在，還是餘徽猶在，『複音音樂』至此可謂燦然大備了。我現刻且將『對譜音樂』的形式譯錄一段如下，以資研究。

我們細閱下列譜中三個音調，可謂各奔前程，互不相涉。但是三個音調合奏結果，又復異常諧和，這便是當時『對譜音樂』的最大本領，亦是『複音音樂』的最良成績。

對譜音樂

(Kontrapunkt)



在『對譜音樂』中，又分種種細目，如『復加』Fuga，『慷洛』Canon 之類。但是我這本小書，只專在說明歐洲音樂進化的大勢，所以此處不再詳論了。

『對譜音樂』在當時荷蘭極為流行，自一四五〇年至一六〇〇年之間，所有歐洲各大都市，如羅馬巴黎維也納之類，其重要音樂位置，皆為荷蘭人所獨占，此時直可以稱為荷蘭音樂家橫行時代。但是這種『對譜音樂』就音樂藝術方面講來，誠然是高到極點；不過這種五花八門的音樂，其結果往往以文勝質，以樂害辭，換一句說，一般音樂家既注重全神於音樂藝術方面，對於歌詞字句，遂無力顧及。常常將詞中字句，簡單寫在譜上，至於其中應如何分配之處，全委之於歌者自由安置。又因數音交發，復無主調，常人聞之，不解所謂。我們知道當時天主教堂之所以利用音樂，原在使人聞之，靜心洗慮，以堅其信仰之誠。現在此種『對譜音樂，』反使聽者耳亂神昏，殊失教堂用樂本意。故自一五四五年至一五六四年之間，天主教牧師連開會議，最後遂決定，假如教堂音樂不能從新改造，以符當初設樂原意，那麽，絕對將音樂驅逐於教堂之外。於是歐洲向來為教會卵翼的音樂，至是

乃大有徬徨失所之感。

在這個時候，恰恰又產生了一位音樂大家，叫做巴納斯里拿 Palestrina 的，復將這危機一髮的音樂救住。巴納斯里拿生於一五一四年，死於一五九四年，是一位意大利人。他從前本是教會中的歌者，照當時習俗，教會歌者，例不得娶，但是他却大娶特娶，因此便把位置喪失了。從此以後，他更潛心努力，研究音樂，當一五六四年教堂音樂危於一髮之際，他連譜樂章三篇，獻之於牧師會議，大爲一般牧師所讚賞，於是將被驅逐之音樂，又復從此安如磐石了。巴納斯里拿眞可以說是音樂功臣呀！

巴納斯里拿對於音樂，並沒有什麼新發明，不過把從前那種五花八門，令人耳亂神昏的音樂，使之簡單明瞭，令人聞之，能發深省。所以一般音樂歷史家都恭維他是一位善於點石成金的聖手。

在意大利方面，既有巴納斯里拿努力改造教堂音樂，同時在德國方面，亦有一位那鎖 Lasso （生於一五三二年，死於一五九四年，產於荷蘭，長於意大利，久居

德國。）與巴氏齊名。他對於音樂界的功績，亦與巴氏一樣，而且與巴氏同年而死，故世人都稱他爲『德國的巴納斯里拿。』

在十六世紀的末年，既產生這兩位音樂大家，來收拾第九世紀以來逐漸進化之『複音音樂，』『複音音樂』至此，可謂告一段落。此後則轉入『主音音樂』時代。

七 複音主音之過渡

我們知道自古代的『單音音樂』一變而爲『奴性的複音音樂，』再進而爲『自由的複音音樂』與『對譜的複音音樂，』其中曾經過幾多轉折。那麼，現在由『複音音樂』進化到『主音音樂，』亦當然要歷過許多階級。

當十六世紀末年及十七世紀初葉的時候，意大利北部佛魯冷池 Florenz 地方，受文藝復興潮流影響，一般知名之士，都到伯爵巴爾底 Bardi 的宅內，討論恢復古代希臘文藝事宜，音樂亦爲其中之一。他們以爲當時流行的『複音音樂，』一味的繁音雜奏，徒亂人意，遠不如古代希臘『單音音樂』之簡切明瞭。於是極力主

張恢復古代希臘樂劇 Musi drama，以為『單音音樂』復興的先聲。此種論調，一時遂成為風氣我們試取當時所謂的樂劇一覽，其中材料，幾無不取自希臘。即此一端，已可想見當時之『希臘熱』了。

在當時諸名士之中，對於『主音音樂』前途最有貢獻的，當推下列四人：（一）喀車里 Caccini，（生於一五五〇年，死於一六一八年。）（二）陌李 Peri。（生於一五六一年，死於一六三三年。）（三）費打拿 Viadana，（生於一五六四年，死於一六四五年。）（四）喀哇里利 Cavalieri。（生於一五五〇年，死於一六〇二年。）

喀車里是一位發明『吟誦歌調』Rezitativischer Gesang 的人。什麼叫做『吟誦歌調？』就是一種『說白，』而和以極簡單的音樂。換一句說，便是歌者對於譜中的辭句，用一種『談話式』『演說式』的方法吟誦出來，其中疾徐快慢，都由歌者隨意分配，不受音樂的拘束。再換一句說，辭句乃是調中的主體，音樂不過是一種陪襯 Begleitung 罷了。明白說來，前者便是主音，後者只算副音，這豈不是我們現

代所謂『主音音樂』的張本麼。

當喀車里發明『吟誦歌調』時候，他曾經說道，『古代希臘名哲有言，樂中要素有三：首爲辭句 Rede 次爲節奏 Rhythmus，再其次始爲音調 Ton，萬不可加以顚倒』云云。這就是他對於當時『複音音樂』所下的一種總攻擊，因爲當時的『複音音樂』最重要的便是『音調』與『節奏，』至於譜中『辭句』只算是『音調』與『節奏』的奴隸。所有『辭句』中的字音與句讀，都以『音調』與『節奏』爲轉移。『音調』與『節奏』忽而要他延長，他便延長；忽而又要他縮短，他便縮短；要他慢他便不敢不慢；要他快他便不敢不快。諸君試思這樣長短慢快不能自主的辭句，抑揚失度，頓挫不合，還能令人聽得懂麼？聽既不懂，還有什麼意義呢？現在既改爲『吟誦』直與『說話』一般，所有辭句意義，無不盡量達出，自然是一種很大的進步。所以當時喀車里振臂一呼，無不風從，『主音音樂』亦遂從此因而萌芽了。

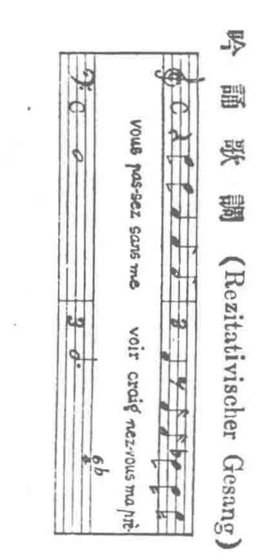
但是這個功勞．不能專放在喀車里一個人的身上，因爲這種發明，是當時諸名

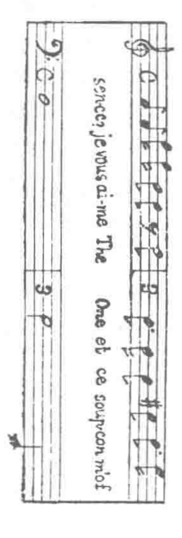
士思想中的共同產物。譬如上面所舉的陌李 Peri 對於歌劇 Oper 的貢獻，費打拿 Viadana 對於教堂音樂的革新，（費氏使教堂歌樂亦用低音相伴，但未採吟誦調式 Rozitativ。）喀哇里利 Cavalieri 對於樂曲 Oratorium 的創造，（樂曲內容與歌劇相似，但無裝扮做工等項，歌者靜立而歌，有如吾國上海之灘簧。惟奏樂及歌唱之人常在百人左右，非卑淺灘簧可比。）皆與『主音音樂』之發達，極有關係。所以『主音音樂』的萌芽，是當時風氣所造成，不是一二人的力量。

凡事在草創時代，總是不能十分完備的。譬如『複音音樂』之初起，只算是一種『奴性的複音音樂，』到後來才進化到『自由的複音音樂』與『對譜的複音音樂。』『主音音樂』之進化亦是如此，在初起的時候，只算是一種『簡單的主音音樂，』到後來才進化到『漸進的主音音樂』與『完備的主音音樂。』在十七世紀初葉，喀車里翟所提倡的『主音音樂，』只是一種『簡單的主音音樂，』其時所流行的『吟誦歌調』Rezitativischer Gesang，不過一種『說白』略以低音 Generalbass相和，其乾燥寡味可想而知，茲抄錄十七世紀意大利歌劇名家呂里 Lu

-lly（生於一六三三年，死於一六八七年，常住巴黎，爲法國國劇之創始者。）之吟誦歌調一段如下。

吟誦歌調 (Rezitativischer Gesang)





上面譜中所列，上行卽爲『吟誦』Rezitativ，下行卽爲用以相和之低音 Generalbass。低音既如此之簡單，吟誦又如彼之自由，持與昔日嚴格的『對譜音樂』

相較，其寬嚴眞有天淵之別。此種簡單自由的『主音音樂，』直至德國音樂始祖巴赫 Bach 之世，始漸漸改進，

巴赫德之 Eisenach 人，生於一六八五年，死於一七五〇年。九歲喪母，十歲喪父，遂依着他的哥哥爲生。他的哥哥也是一位有名的音樂家，遂致給他各種音樂技能。但是這位哥哥很有一點自私自利，他不願意把他的本領盡行敎授他的弟弟，所有頂好的樂譜，他都深深藏在書櫃裏面。有一次被我們這位小巴赫發現了，遂將小手探入櫃中，將樂譜竊出，每夜在月光之下抄寫。連夜偸抄，居然完竣。但是後來又被他的哥哥看見了，復將原本抄本一齊奪去，所用之力，盡付東流。

有志者事竟成，我們這位孤苦零丁好學不倦的小巴赫，後來竟成爲德國音樂界的開國元勳。我們研究歐洲音樂，在十七世紀以前應該着眼於意大利荷蘭兩國，（惟荷蘭音樂之發達，僅在十五十六兩世紀之間，所謂『對譜的複音音樂』是也。）從十八世紀起，便該致力於德意志與大利兩國。（按德奥同種同文，本係一家，以下凡言奥國音樂，皆統稱德意志音樂。）德意志音樂之有今日，是何人的

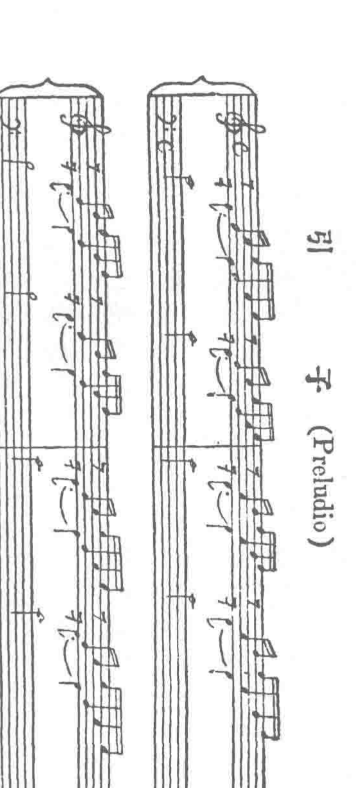
功勞？就是我們那位月下抄譜的小小巴赫。

巴赫之在德國音樂界，有如吾國詩中之杜甫。他的著作非常宏富，其最有名的樂譜，當推下列各種。（一）Weihnachtsoratorium，（二）Matthäus=passion（三）Johannis=Passion，（四）H=Moll=Messe，（五）Die Brandenburgischen Konzerte，（六）200 Kantaten（七）148 Choralvorspiele，（八）Wohltemperierte Klavier。此外有價值的著作，尚屬不少。但是巴赫對於音樂界的功績，雖如此偉大，而當時的人士却不十分了解他。德國音樂界之崇拜巴赫，係自十九世紀以來，始與時俱進。

巴赫生於十七世紀之末，其時適值古代之『對譜的複音音樂』尚未全亡，新興之『簡單的主音音樂』又未大盛。巴赫乃將此新舊兩大潮流，融合於胸，製成一代樂章，為後來音樂開無數法門。有如吾國詩中杜甫，包羅萬有，繼其後者，如李義山陸放翁黃山谷輩，僅各得一體，遂成名家。現在我們研究中唐以後的詩歌，非熟讀工部詩集不可，其在歐洲音樂亦然，我們若要研究十八世紀以後的音樂，亦非熟閱巴赫樂譜不可。

巴赫著作的特色，既在融合新舊兩大潮流，所以他的著作之中，時而『主音音樂，』時而『對譜音樂，』常常混在一處。今僅就他所著的 Wohltemperierte Klavier，略舉一例如下。

引子 (Preludio)



復　　加 (Fuga)



以上兩段樂譜，是我從巴赫所著的Wohltemperierte Klavier內抄下來的。Wohltemperierte Klavier這個名詞，直譯出來，便是『調勻鋼琴。』我們知道我們現在所用的鋼琴，是一種極不完備的樂器。我們的『樂音』原不止十二個，但是鋼琴因爲奏演的方便，只給了我們七個白鍵五個黑鍵。換一句說，只給了我們十二個樂音。因

此之故，鋼琴所定之音是極不純粹 rein 的。遠不如我們所奏的提琴 violine 能够伸縮自由，辦到較純的境界。從前有一位日本音樂學者名叫 Tanaka 的，在柏林研究音樂，他曾作一篇博士論文，叫做『純音之研究』Studien im Gebiete der reinen Stimmung，把音之細別，說得很詳。依照他的主張，曾做了一架風琴 Harmonium，德人稱爲 Enharmonium，果然比我們現在鋼琴的音節格外純粹。但是這種風琴因爲鍵子太多，不便演奏，所以至今仍是無人過問，只成爲歷史上一種陳迹。

鋼琴的樂音既是如此不純，不得已只有把那十二個樂音調勻起來，以減輕『不純』的毛病。巴赫此種樂譜，卽是爲這種調勻鋼琴所作的。全譜共有四十八篇，每篇之中又分兩章，第一章爲引子 Preludio，第二章爲『復加』Fuga。前者所用的調式，多係『主音音樂』；後者所用的調式則係『對譜音樂』。此眞可謂古今相對，新舊一堂了。巴赫製作此種樂譜之意，原爲敎育之用，直到後來德國音樂大家白堤火粉 Beethoven 出世，猶奉此譜爲其聖經。（白氏常謂此譜爲彼之聖經。）故我們研究巴赫著作，尤以此譜爲終南捷徑。德國音樂歷史大家呂滿 Riemann

曾著有『巴赫調勻鋼琴之解剖』Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier一書尤爲研究此譜捷徑中之捷徑。

歐洲音樂自古代希臘以迄於巴赫之世，什麽『單音音樂』呀，『複音音樂』呀，『主音音樂』呀，鬧個不休。好像是一堆已經挖出來的鋼鐵煤炭，至巴赫產生，乃將此種鋼鐵煤炭，一齊投諸洪爐之中，然後再用千錘百鍊的功夫，把他製成一種古質新式的器用。故巴赫出世，雖在『主音音樂』萌芽以後，但是他却不是一位近代『主音音樂』的直接代表，他只算是一座銜結古今兩代的過渡橋梁。至於眞正代表近代『主音音樂』的巨擘，那還要推舉我們那位曠世奇才的白堤火粉。

八　主音音樂完成時代

『主音音樂』自十七世紀初葉佛魯冷池 Florenz 諸名士發端以來，其後復經巴赫，亨登 Händel（德人，生於一六八五年，死於一七五九年。與巴赫齊名，如吾國詩中之有杜甫李白。）巴赫兩子，（其一。生於一七一四年，死於一七八八年，其二。

生於一七三五年，死於一七八二年。）史達米遲 Stamitz，（德人，生於一七一七年，死於一七五七年。）海登 Haydn，（奧人。生於一七三二年，死於一八〇九年，與摩擦耳提 Mozart 白堤火粉 Beethoven 並稱爲『維也納三傑。』）摩擦耳提，（奧人，生於一七五六年，死於一七九一年。）白堤火粉（德人，生於一七七〇年，死於一八二七年。）等之改良促進，遂巍然成爲今日音樂調式之中心。據此看來，歐洲『主音音樂』之發端，並不自白堤火粉開始，論其改良促進，亦非白氏一人之力，爲什麼我獨將『主音音樂』代表的頭銜放在白氏身上呢？此其故無他，因爲『主音音樂，』其萌芽發展，雖在白堤火粉以前，而登峯造極則自白堤火粉而始。換一句說，『主音音樂』在白堤火粉以前，既沒有這樣完備的形式，在白堤火粉以後，又沒有人能出其右。好像一座高峯，白氏行至最高之處，前無古人，後無來者，此所以白氏自十九世紀以來，卽已被奉爲師表，至今猶不衰歇。

白堤火粉先世籍隸荷蘭，其祖始移居德國。白氏產於德之 Bonn，其時適在十八十九世紀之交，故白氏一方爲收拾十八世紀以前之舊局，（如巴赫亨登海登摩

擦耳提輩皆爲十八世紀之代表人物，白氏盡吸其精華而有之。）一方又爲開闢十九世紀以後之新機。（如十九世紀音樂中流行之羅曼主義悲觀主義等等，皆自白氏發端。）我們研究近世德國音樂，在十八世紀中，首當研究的要算巴赫。在十九世紀中，首當研究的便是白提火粉。假如我們能夠把這兩人的著作熟讀，那麼，至少可以稱爲『德國音樂通，』或者竟可以說是『西洋音樂通，』因爲這兩位大師是德國近代音樂的代表，同時又是西洋各國音樂的覇主。

但是自古天才福薄，中外皆然，巴赫晚年既瞎了眼睛，白提火粉中年（時三十歲）又聾了耳朵。其餘的音樂大家，或是早夭，（如摩擦耳提 Mazart 許伯提 Schubert 門登思宋 Mendelssohn 曲冰 Chopin 等是。）或是病狂，（如辟滿 Schumann 吳爾湖 Wolf 等是。）更是不勝枚舉。白提火粉自耳聾以後，他的意境完全與外界隔絕。悲憤之餘，發爲音樂，類皆憂思鬱結，如屈子離騷，實爲千古妙文，尤係全球至寶。

他的著作中，以『生風里』 Symphonie 九種，『瑣娜台』 Sonate 若干爲最有名。（德國音樂歷史家呂滿 Riemann 著有『白提火粉鋼琴瑣娜台之解剖』 Ana-

月光瑣娜台

(Mondscheinsonate)



lyse von Beethovens Klavier＝sonate 一書，頗可以作我們研究白堤火粉著作之參考。）今將他的瑣娜台中有所謂『月光瑣娜台』 Mondscheinsonate 者，抄錄一段如上，以見當時『主音音樂』之完成狀態。

此卽白堤火粉著作中頗擅盛名之『月光瑣娜台。』相傳白氏有一次月夜步行道上，忽聞樂聲發自高樓，及細審其音調，乃係白氏所自譜。白氏欲知奏者爲何人遂登樓叩門，主人啟門延入，乃見一盲目女郎，靜坐鼓此。白氏遂爲之指點一切。時月色入窗，澄光如水，女郎深以目盲不能一覩月色爲恨，白氏卽於鋼琴之上，爲譜月光之曲，以慰女郎。是爲此譜之由來。但此外關於此項『月光瑣娜台』之來源，傳說尙多，頗不一致，茲僅錄上述一種，以資讀者談助。

『主音音樂』自有白堤火粉而後，可謂集其大成，由白氏以還談音樂進化者，已不復注目於調式的變遷，（如單音複音主音之類。）而轉其眼光於風格的異同。（如羅曼主義 Romantiker『命題音樂』Programmusik 之類。）譬如吾國詩自唐人而後，不復再爲五言七言古體今體的考辨，而專從筆法意境上以尋其派別。唐

人著作，頗尙聲韻，宋代名家，偏於氣骨。論其詩體，則兩代完全相同。此正與歐洲音樂進化之例極似，可以引作吾人證據。

九　歐洲音樂進化概觀與中國國樂創造問題

照上面所述看來，歐洲音樂調式的進化，可以分爲三個時代：第一爲『單音音樂』時代，自古代希臘以至於紀元後第九世紀；第二爲『複音音樂』時代，自第九世紀至第十六世紀；其中又分三種：（甲）奴性的複音音樂；（乙）自由的複音音樂；（丙）對譜的複音音樂。第三爲『主音音樂』時代，自第十七世紀至第二十世紀，其中又分三種：（甲）簡單的主音音樂；（乙）漸進的主音音樂；（丙）完備的主音音樂。我們再把他列成一表，以清眉目。

進化表

（一）單音音樂　自古代以迄紀元後第九世紀其時約在吾國唐昭宗時代　如希臘詩人平大 Pindar 意大利天主敎主敎阿博羅惹伍 Ambrosius 羅馬敎皇格里哥大帝 Gregory d. Gr. 之類皆是

歐洲音樂調式

- (二) 複音音樂　自第九世紀至第十六世紀其時約在明神宗時代
  - (甲) 奴性的複音音樂
    - (1) 阿爾港魯 Organum
    - (2) 抵時康都 Diskantus
    - (3) 伏波洞 Fauxbourdon
  - (乙) 自由的複音音樂—孔獨克都時 Konduktus
  - (丙) 對譜的複音音樂（如復加 Fuga 慷洛（Canon 等）
- (三) 主音音樂　自第十七世紀至於今日
  - (甲) 簡單的主音音樂（如喀車里 Caccini 等）
  - (乙) 漸進的主音音樂（如巴赫 Bach 等）
  - (丙) 完備的主音音樂（如白堤火粉 Beethoven 等）

以上係就調式變遷上觀察，其進化程序如此。若再就國別上着眼，則歐洲音樂自古代希臘而後，初盛於意大利，繼起於荷蘭，後昌於德奧。最近更因民族主義思潮之發達，歐洲大小各國又有各創『國樂』以代表其『民族之聲』的趨勢。

什麽叫做『國樂』？就是一種音樂，足以發揚光大該族的向上精神，而其價值

又同時爲國際之間所公認。因此之故，凡是『國樂』須備具下列三個條件：

（一）代表民族特性。音樂是人類生活的表現，與其他詩歌繪畫一切美術相同。各民族的思想，行爲，感情，習慣，既彼此懸殊，其表現於音樂方面，亦當然互異。譬如拉丁民族秉性灑落，其發爲音樂，則以飄逸優美見長；日耳曼民族資質厚重，其發爲音樂，又以深永沉雄爲歸。總之，無論飄逸優美或深永沉雄，都各有所長，都足以代表他們民族的特性。

（二）發揮民族美德。音樂之功用，不是拿來悅耳娛心，而在引導民衆思想向上。因此，凡是迎合墮落社會心理的音樂，都不能稱爲國樂。巴黎的香艷小曲（Operette），維也納的跳舞音樂Tanzmusik，誠然是代表歐洲社會生活，但只是一部分醉生夢死的生活，不能稱爲他們的國樂。又如蘇州的灘簧。京津的時調，誠然是代表我們中華民族的生活，但只是一部分墮落社會的生活，亦不能稱爲我們的國樂。

（三）暢舒民族感情。在我們人類生活之中，感情常居重要地位，生活之安適與否，純以感情安慰與否爲轉移，音樂即是暢舒感情的唯一利器。不過此處所謂

暢舒感情，是暢舒民衆的感情，不是一部分智識階級的感情。假如我們只主張恢復古樂，一般民衆不懂，那麽，其結果只能暢舒考古先生或高人隱士的感情，不是一般民衆的感情，亦不能算是國樂。

若是一個民族的國樂，具備了上述三種條件，自然必能得着世界的承認。凡有了『國樂』的民族，是永遠不會亡的。因爲民族衰廢，我們可以憑着這個國樂使他奮興起來；國家雖亡，我們亦可以憑着這個國樂使他復生轉來。

說到此處，我們便不能不回思中國。究竟所謂國樂在那裏？講到古樂呢，只是一種草創蒙昧時代的產物，不足以暢舒我們現代民衆的感情，不合上述第三個條件。講到秦腔二黃小曲時調呢，又只是一些淺陋冶蕩之音，殊不足以促進我們民衆的向上精神，又不合上述的第二個條件。講到外來之西洋音樂呢，又只是代表歐美人的生活，不能表現我們民族的特性，亦不合上述的第一個條件。所以我們中國現在，簡直可以說是沒有國樂。因此之故，歐人中之研究音樂史者，對於中國古代音樂，因其有歷史上的價值，尙以另眼相看，至於中國近代音樂，則大抵一字

不提。因爲在西洋人的眼中看來，中國早已沒有音樂，尙有什麼可以提及的呢？

西洋人不提可也，我們則斷不可不提。我以爲假如我們要創造國樂，第一步須將古代音樂整理清楚；第二步再將民間謠樂收集起來；第三步悉心研究，從中抽出一條定理出來，究竟中華民族的音樂特色在那裏？這種特色，是否可以代表民族特性，發揮民族美德，舒暢民族感情？如其有之，即可以將此定理作爲我們製樂的基礎。至於製樂的方法，我們大可以利用歐洲已經發明的工具，譬如調式譜式樂器之類，初不必樣樣自己創造，因爲音樂主要之點，全在樂中所含意義形式方面，儘可取自他人。我們知道歐洲近代音樂，是當首推德國，但是德國各位音樂大師，對於音樂形式（如調式譜式樂器之類）的貢獻，實遠不如希臘意大利荷蘭諸種民族之多。他們不過把前人已經發明的，拿來千錘百鍊，而今居然造成世界音樂覇主的地位。那麼，我們又爲什麼不能利用西洋音樂的形式方法呢？

若要利用西洋音樂的形式方法，那麼，對於西洋音樂的進化，便不可不加以研究，這就是我作這本小書的本意。

十 譯名述要

我關於音樂方面的文字，其最初發表的，要算是上海申報的『德國人之音樂生活』十封通信。其時我對於國內的音樂出版物，一篇也未讀過，所以其中的譯名，大半是我一個人的創譯。往往爲譯一個名詞，每在公園內蹀來蹀去，費了半天工夫，才想出來，但是有時還是不能滿意。

其後我的好友左舜生君，從上海與我寄來了幾本國內的音樂出版物，其中譯名，間有與我不謀而合的。如『音樂界』之譯 Bach 爲巴赫。日人之譯 Einstimmig-keit 爲單音音樂，Mehrstimmigkeit 爲複音音樂，與我完全相同。其他大部分，則與我所譯的頗有出入。我因爲保持我個人的『譯名統一』起見，所以這本書的譯名，大概仍是從前在申報通信上的舊譯。

我們對於譯名原有三種辦法。（一）音譯；（二）意譯；（三）音意兼譯。其中以第三種辦法爲最好，如章行嚴先生之譯 Logik 爲『邏輯』但是此種譯法，頗不容易。至於我這本書中所譯的名詞，大約分爲音譯與意譯兩種。

（一）音譯。人名地名我們應該照原音譯出，這是不用說的。但是其中亦有種種難點。譬如我這本小書內所引用的人名地名，有許多是希臘意大利荷蘭英法德等國文字，我的能力有限，不能各國文字都懂，所以我只好照德文讀法去譯。換一句說，德國人怎樣稱呼他們，我亦怎樣稱呼他們，這實是一個不得已的辦法。倘將來我有機會時，仍擬將各國人名地名，依照他的本國聲音去譯。（前在申報通信上曾譯意大利天主教主教 Ambrosius 為『阿博羅。』現在本書改譯為『阿博羅惹伍，』附此聲明，）

事物名詞，本來音譯意譯都可，但是有時亦有非音譯不可的。譬如複音音樂中之阿爾港魯 Organum，抵時康都 Diskantus，伏波洞 Fauxbourdon，孔獨克都時 Konduktus，復加 Fuga，傣洛 Canon 等名詞，因吾國樂中無此調式，不能比擬，所以只好直用音譯。

又近代『樂器音樂』Instrumentalmusik 中，有重要樂譜二種：一為『瑣娜台』Sonate，一為『生風里』Symphonie。前者係用一種或兩種樂器所演奏，後者為多

數樂器所合奏，至於樂之性質。則兩種完全相同。近見國內出版物，有人把『生風里』譯作『大樂』或『交響曲，』把『瑣娜台』譯作『奏鳴曲』的，我以爲此種名詞，仍以音譯爲佳。因爲你說『大樂』或『交響曲』這個名詞，不但中國人不懂，外國人亦復不懂。你都得下一番註解。我說『生風里』這個名詞，中國人誠然不懂，須下一番註解。但是外國人聽了，却能了解。外國人了解，其事猶小，將來讀者直接看西洋樂譜時，一看見 Symphonie 這個字，只須順口一讀，便會聯想到我的『生風里』三個字來，不必再在腦中翻譯一次。豈不是較爲省事麽？因此之故，我仍舊保持我的音譯，並不是有意與人立異。

（二）意譯。 凡是國內已有通行的名詞，我皆照着意譯。譬如譯 Violine 爲提琴，Klavier 爲鋼琴，Harmoninm 爲風琴，Oper 爲歌劇之類。但其中亦有難於採用之處。譬如歐洲樂曲之中有 Oratorium 一種，其內容與歌劇相同，但是沒有佈景做工等事，其情形略似吾國之灘簧，（惟 Oratorium 奏樂及歌唱之人，將近百人左右，規模之大，遠非吾國灘簧可比。）在吾國德文字典中已有人將他譯爲『聖樂』之名，不

過歐洲所有關於 Oratorium 之著作，雖大半與宗教有關，但是其中亦間有非宗教的，如海登 Haydn 之 Die Jahreszeiten，德人稱為 Weltliches Oratorium。即其一例。因此之故，『聖樂』之名，含義過狹，所以我把他譯作『樂曲』。因吾國宋代樂曲亦往往歌而不舞乃借用斯名，為之意譯。

又日本人常把德文之 Dur 譯為長音階，Moll 譯為短音階。揣其用意，大概是因為 Dur 是由於長三階 Grosse Terz（按即日本人所謂長三度是也）所構成，Moll 是由短三階 Kleine Terz（按即日本人所謂短三度是也）所構成。但是這種譯法，只是單就 Dur 與 Moll 所構成之外面形式而言，至於 Dur 與 Moll 之含義，則不僅此。德文所謂 Dur 是一種剛健的意思，Moll 是一種柔和的意思，前者是代表男性，後者是代表女性。我在德國研究音樂，教師往往令我坐在鋼琴的另一方面，使我埋頭靜聽他的演奏，每演一次，他便問我一聲。『這是 Dur？還是 Moll？』我分別的方法，就是凡屬於剛健的音調，便是 Dur；柔和的音調，便是 Moll。總而言之，德國人對於 Dur 與 Moll 的分別，只有剛柔的觀念，沒有什麼長短的意思。所以我的意思，

不如直將 Dur 譯作陽調，Moll 譯作陰調，以爲男性、女性剛性柔性的符號。近見國內出版界尙多沿用日譯之長音階短音階等等名詞，故特附記於此，爲之再進一解。

此外本書所譯名詞，間有與日譯不同的地方，茲爲避煩起見，但將拙譯重要名詞，略抄於后，以免讀者迷誤顚倒。

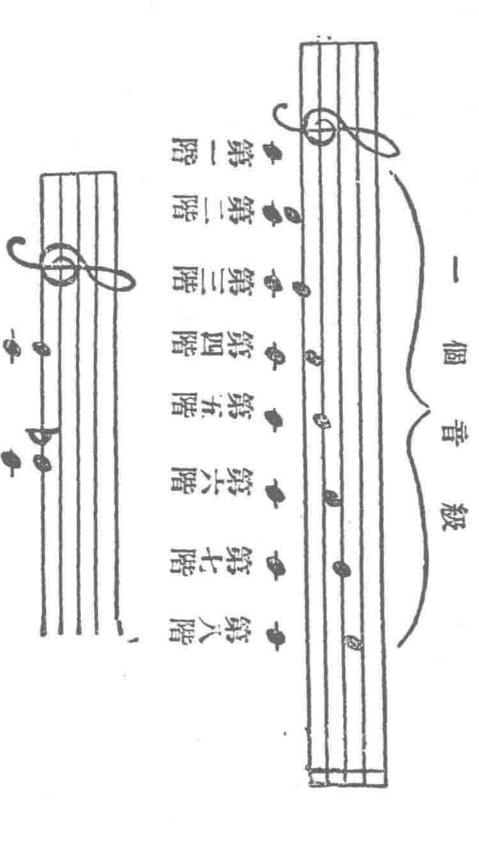
（甲）從這個音到那個音，稱爲階。（例如從 c 到 d。）

（乙）從第一階順次數上去爲第一階 Prime，第二階 Sekunde，第三階 Terze，第四階 Quarte，第五階 Quinte，第六階 Sexte，第七階 Septime，第八階 Oktave。（按此處所謂階，卽日本人所謂度。）

（丙）從這一階到次一階，其間相距如係一個整音 Ganzer Ton，則稱爲全階。如係半個音 Halber Ton，則稱爲半階。（例如上文所謂長三階 Grosse Terz 者，卽是由第一階至第三階，其間相距共有兩個整音 2 Ganze Töne。所謂短三階 kleine Terz 者，卽是由第一階至第三階。其間相距只有一個半整音 $1\frac{1}{2}$ Ga-

nze Töne）。

（丁）從第一階至第八階，稱為一個音級 Oktave。（例如 c d e f g a h c。）我們的鋼琴上面，共有七個音級。列為譜式其形如下。



譯名這件事，極不容易，但是又非常重要。因爲歐洲有許多高深學術都藏在幾個專門名詞裏面，我們假如把那幾個專門名詞的含義弄清楚，那麼，我們對於那種學術，至少可以說是得着門徑了。我個人能力誠然有限，但是國內同志中，假如有人從事音樂譯名事業的，我很願加入，共同討論。因爲促進中國音樂前途，是我們神聖不可侵犯的使命。

王光祈編　**音樂叢刊**　中華書局發行

期

歐洲音樂進化論

此書分十節，將歐洲音樂進化之歷史，作一概括的敘述，內容極饒興味．

一冊　三角

西洋音樂與詩歌

本書分上中下三編，上編敘述「西洋音樂與詩歌的因緣」，中編介紹「西洋詩歌音樂名家」的生平及其作品，下編詳述「西洋詩歌樂譜的解析」．文字優美，趣味濃厚；有德文譯詩十篇，尤為現代譯詩界難得之作．

一冊　五角

西洋音樂與戲劇

書說明西洋音樂與戲劇之關係，凡西洋歌劇進化之歷史，歌劇之作品與作家，以之內容，均有詳細之敘述，為研究文學音樂者極重要之參考書．

一冊　四角

德國國民學校與唱歌

本書係就德國國民學校八學年教授音樂之程序，分章敘述；下編更選譯歌謠十篇，可明白德國國民學校音樂教育之全部過程，於我國音樂教育之促進，當有良好之影

一冊　六角

東西樂制之研究

本書就東西樂制，作一概括的研究．東方以中國為主，旁及印度、阿拉伯、波斯；西方以歐洲近代為主，遠溯希臘及中古之教堂樂制；可供研習音樂者之專修，可作研究世界文化史者參考．

一冊　八角

各國國歌評述

本書著者感國歌對於國家之重要，乃評述西洋各國國歌，及其國民對於國歌之情．以促起國人之注意，全書分三編：（一）縷述我國歷年發表之國歌，而逐一加以評論（二）介紹西洋各國國歌之歷史．（三）介紹西洋各國國歌之原文．其中一部分，並經著者譯為中文．末後並附原譜三十一篇，極便參考．音樂家交際家，尤宜人手一編．

一冊　五角